

Studia Culturae: Вып. 3 (29): Academia: А. В. Апыхтин, С. А. Гашков. С. 9-17

A.V. APYKHTIN

канд. филос. наук

Санкт-Петербургский государственный университет

S.A. GASHKOV

канд. филос. наук, доцент

Балтийский государственный технический университет

«Военмех» им. Д.Ф. Устинова

ОММАЖ XX ВЕКУ:

ОТ ЛЕНИНА К УОРХОЛУ И НАОБОРОТ

В основной части статьи рассматривается социально-философское содержание творчества художников – представителей движения поп-арт. Приводятся доводы в пользу того, что данное движение, которое рассматривается на примере отдельного художника Энди Уорхола, и даже отдельной картины «Ленин», является не только данью моде постиндустриальной эпохи, сколько прозорливой проблематизацией фундаментальных проблем, характеризующих современность, безотносительно к господствующим доктринам и идеологиям. Искусство в «современную эпоху» (Ш. Бодлер) оказывается проникновением в глубины человечности в большей степени, чем это может быть раскрыто в рамках искусствоведческой или социальной критики. Современность предстаёт в искусстве как неразрешимый парадокс трагичности человеческой экзистенции (конечности бытия человеческого).

Ключевые слова: социально-философский анализ искусства, современность, поп-арт, Энди Уорхол, фигуративность, высокий модернизм.

A.V. APYKHTIN

PhD in Philosophy

Saint-Petersburg state University

S.A. GASHKOV

PhD in Philosophy, Associate Professor

Ustinov Baltic State Technical University «VOENMEH» (Ustinov BSTU «VOENMEH»)

IN HOMAGE TO XX CENTURY:

FROM LENIN TO WARHOL, AND VICE VERSA

This paper treats the social-philosophical content of the work of the contemporary art. For instance, we study a famous representative of pop-art, Andy Warhol (1928-1987), especially his work 'Lenin'. We try to prove that the work of Warhol was due not only to the post-industrial era, but also to a philosophical problematization of the fundamental problems of 'our contemporaneity' (according to Ch. Baudelaire), independently of ideologies. The art itself, in its current condition, sees deeply in the heart of humanity and sur-

passes every social critics. The modernity in the shadows of art is a paradox of tragedy of the human existence.

Keywords: social-philosophical analysis of the contemporary art, pop-art, A. Warhol, figurative art, high Modernism

Так ли важно знать о том, что «знает» современный мастер? Мы все стремимся к радости от общения с прекрасным, но XX век радикализировал данные интенции, и не в сторону того или иного будто бы «эстетического» отношения, но в вопросе о природе самого субъекта «авторской воли», как любили говорить немецкие музыковеды. Художники не просто ставят диагноз времени, испытывая его проблемы на себе, но всё больше и больше служат самосознанию культуры в формах зачастую беспредметных или же максимально формализованных. Привычного нам по прежним эпохам узнавания как критерия встречи с художественным предметом уже не достаточно: вторая половина прошлого столетия от экспрессивной манеры и стиля изложения делает шаг к коммерциализации, — и уже не любители, не представители «знаточества» (или экспертные сообщества), а мастера кисти и современного искусства вообще оказываются конститутивными для области эстетического оценивания как части эстетического опыта современности. В настоящем контркультурный базис заместил собой традиционные установки творчества и порядки воображения, как они понимались со времени трудов И. Канта, — и теперь уже следует «понимать и знать», а не «восторгаться», интенсивнее, нежели это делали предшественники современных мастеров.

На разных полюсах культуриндустрии изобразительного искусства легко заметить фигуры, наиболее выпукло отобразившие в своих работах «переход» от энергии впечатления и экспрессии — к позднейшим поп-арт-опедическим философствованиям и массово производимому характеру власти художника и его воли над окружающей действительностью, — так, для аэрографии и письма по кузову машины понадобилась всего одна новация и «патент» на изобретение ее, в случае помещения такого транспортного средства в пространство музея (например, репрезентирующего ретроспективу работ Уорхола в залах Государственного Эрмитажа в пору 90-х, у нас в стране). Арт-объект влияет на омассовление феномена в современной культуре примерно настолько же, насколько будирует зрительское воображение холст-«матрац» из Центра Ж. Помпиду в Париже или реди-мейд «Сушилка для бутылок» М. Дюшана (из той же галереи). Из числа оных мы выбрали творцов метода модернизма (в лице Пикассо, допустим) и Э.Уорхола как профессионально творивших продукт под именем «искусство», при этом создавая особый тип настоящего «художнического» видения.

«Ленин» Э. Уорхола

В статье «История искусства на новых путях» Ганс Зедльмайр отмечает, что произведение прекращает пониматься как выражение самого художника, но как находящееся в «вольтовой дуге» между «субъективно-индивидуальным полюсом», то есть самим художником, и «объективно-общим полюсом», то есть заданием, которое принадлежит не только обществу, политике, истории, как того хотели бы «материалисты», но и истории самого искусства. Таким образом, Зедльмайр указывает на тот факт, что произведение искусства способно нам объяснить значение политического события, поскольку художник воплощает общую духовную потребность.

В этом смысле, задачей философа оказывается понять, в чём эта потребность времени, выраженная искусством, заключается. Тот тезис, что искусство существует для искусства, так же может быть рассмотрен как вызванный определённой потребностью времени, но нельзя сказать также, что дух времени, механически понятый, автоматически порождает то или иное искусство. Нельзя в этом смысле в полной мере относить к искусству некоторый стиль (скажем «социалистический реализм»), порождённый господствующей политической доктриной эпохи, но некоторые маргинальные стили выражали общественный запрос в свободе творчества, который относится к искусству. В этом смысле, философ может поставить вопрос об интерпретации произведения искусства не только и не столько как памятника своего времени и определённого стиля, но как некоторое опережающее явление по отношению к актуальному состоянию социального бытия, то есть даёт возможность критики современности, причём эта критика не носит функциональный характер. Как говорил ещё А. Бретон, художественное произведение обладает ценностью, если в нём проблескивают отсветы будущего.

Энди Уорхолл, ведущий представитель поп-арта. Уорхолл родился в рабочей семье выходцев из Словакии, русинского происхождения. «На первых порах, будучи коммерческим художником, Уорхолл работал в рекламе как рисовальщик, – пишет Тьерри де Дюв... Он (...) стал реалистом, представляющим меновую стоимость в качестве сюжета. Изображения товаров, копии продуктов широкого потребления с подписью в качестве лейбла принесли ему долгожданный успех». [5] Остаётся, впрочем, понять – в каком смысле портреты вождей революции: Ленина, Мао Цзэдуна, – являются предметом широкого потребления; герои они или жертвы, предметы культа или обихода? Выражает ли художник своё намерение присоединиться к «оживлению» этих лиц в духе молодёжной революции конца 1960-х, или – это апология в стиле исторического ревизионизма 1970-х или же ирония и насмешка?

Говоря о поп-арте, Ж. Бодрийяр исходит из анализа повседневных предметов. Поэтому ему начинает казаться, что поп-арт является очеред-

ным этапом эволюции статуса предметов в искусстве от символических и моральных, до обладающих самостоятельностью. Исходя из чего он ставит вопрос: «является ли поп-арт формой современного искусства, выражающей логику знаков и потребления, о которой мы говорим, или же он является только результатом моды и, значит, сам выступает как чистый объект потребления?» И тут же он смягчает категоричность своего вопроса: «Можно допустить, что поп-арт выражает мир-предмет, заканчиваясь (согласно своей собственной логике) чистыми и простыми предметами. Реклама обладает той же самой двусмысленностью.» [1; С.150] «Между тем всякое искусство до поп-арта основывается на видении мира «в глубину» [1;С.150] , – продолжает Бодрийяр, – тогда как поп-арт стремится соответствовать имманентной системе знаков: соответствовать их индустриальному и серийному производству и, значит, искусственному, сфабрикованному характеру всего окружения, соответствовать насыщению пространства и в то же время культурализованной абстракции этого нового порядка вещей». Итак, поп-арт представляет собой разновидность искусства общества потребления.

Что же может обозначать серийное обозначение серийных вещей как на дальнейшую эволюцию искусства в сторону общества потребления, Говоря об Уорхолье, Бодрийяр, в частности, отмечает, что тот ошибочно делает из отсутствия сущности у повседневного, вывод о том, что не бывает повседневного искусства. Парадокс Уорхола Бодрийяр видит, по сути, в том, что он пытается обрести себя на автоматизм в качестве творческого акта, забывая при этом о статусе современного искусства, которое, в свою очередь, делает искусство частью потребления. Такое произведение, по сути, должно рассматриваться как «суперзнак» в среде серийного производства. Однако так ли ошибается Уорхол? И можно ли в серийности творения видеть преимущественно ответ на общественный запрос на серийность искусства?

В. Беньямин считал, что в современном искусстве большую роль играют массы. В своей статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» он обратил внимание на то, что уже к рубежу 19-го и 20-го веков различие между живописью и фотографией перестало быть столь существенным; фотография стала восприниматься как вид искусства. Таким образом, мы можем сделать вывод, что границы между технической воспроизводимостью и искусством не являются абсолютными¹.

Более сложной видит отношение к искусству Уорхола и А.Рыков. В статье «Проблема поп-арта в англо-американской теории искусства?» со

¹ Ср. у В.Беньямина в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

ссылкой на американского исследователя Бенджамина Бухло, он отмечает, что рассматривать творчество Уорхола следует не только с социологической, но и формальной точки зрения и, что оно отображает конфликт между «элитарным» и «демократическим» способом потребления. Одинаково враждебным классическому буржуазному искусству. «Как подчеркивает Б. Бухло, – пишет Рыклин, – знаменитые образы звезд Уорхола являются своеобразным мемориалом безымянным жертвам массовой культуры, ее потребителям»¹.

Две портретные работы Э. Уорхола, различающиеся только цветом фона, и называемые поэтому «Красный Ленин» и «Чёрный Ленин» созданы были художником незадолго до смерти в 1987 году. В основе портрета фотография вождя 1897 года, то есть Ленину – 27 лет. Полотно «Чёрный Ленин» ушло на аукционе Sothbey's за 4,7 миллионов долларов. Полотно «Красный Ленин» принадлежало российскому олигарху Б. А. Березовскому и был продано им за 166 тысяч долларов. Ранее Уорхол создал также портреты Дж. Кеннеди, М. Монро, Мао Цзэдуна, Э. Пресли.

Рассмотрим саму картину. Очевидно, на ней изображён такой Ленин, которого народное сознание не знало, но такой, какой только может быть. Распространён образ немолодого человека, основателя первого социалистического государства, гениального стратега и политика. Особенно, думается, сложным для восприятия образа является совмещение в одном лице интеллектуала и вождя пролетариата. В советском искусстве, Ленин продолжает нести черты некоторой элитарности, но в своей монументальности не может допустить демократизма. Ленин Уорхола – молодой, энергичный мыслитель, вдумчивый и решительный, тогда как красный и чёрные цвета свидетельствуют о кровавом терроре и трауре. Дюв рассматривает Уорхола как «совершенную машину». Однако не свидетельствует ли создание им произведений об особой «аристократии духа» художника в то время, в которое невозможна никакая аристократия?

С.Жижек с пафосом пишет: «повторить Ленина – не значит вернуться к Ленину. Повторить Ленина – значит признать, что «Ленин мёртв», что его частное решение потерпело провал, даже чудовищный провал, но именно эту утопическую искру в нём стоит сберечь. Повторить Ленина – значит видеть разницу между тем, что Ленин делал на самом деле, и полем возможностей, которое было им открыто, противоречие между тем, что он делал, и измерением того, что в Ленине превосходило самого Ленина.»²

¹ См. его: «Проблема поп-арта в англо-американской теории искусства?»//Рыков А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х годов. СПб.: Алетейя, 2007. С. 196-220.

² См. его «13 опытов о Ленине». М.: Ад Маргинем, 2003.

Картины Уорхола всё же оставляет у нас сомнение в том, изображён ли на них Ленин утраченных возможностей, разрушенных идеалов, мечтательной анархии и народного просвещения, обращённых Сталиным в непрерывный кошмар террора и мобилизации масс населения.

Продолжим наш социально-философский анализ произведения искусства. Является ли Уорхол таким уж однозначным сторонником социальной справедливости и равноправия? Тот же де Дюв упрекает художника в нарциссизме, свойственном «американской мечте», которую воплощает с социологической точки зрения его стремление к знаменитости. Отношение к общественным «фетишам», на которых строятся идущие от Маркса парадоксы¹, у самого Уорхола – скорее скептическое и философское. Например, в «Философии Энди Уорхола», книге самого художника, полной тонких и глубоких размышлений о жизни современного человека, мы встречаем слово «богатые» в разных контекстах: основное преимущество богатых состоит в умении одновременно есть и разговаривать, а проблема человека из ток-шоу, что он не любит богатых, богатые живут в том же обществе потребления, что и бедные, пьют ту же кока-колу, те же фильмы для них ничуть не более страшные или смешные, чем для бедняков.[8] Мы видим из этого, что отношение к социальному неравенству и социальной справедливости не может быть рассмотрено как ведущее у художника. Нам представляется, что речь, поэтому, идёт одновременно и о «мемориализации» героя и о его поглощённости массовой культурой. «Оживление» Ленина, в «повторной» форме, о котором мечтали коммунисты, или в форме «превосхождения», о которой пишет Жижек, устраняются аристократической иронией искусства. На наш взгляд, одинаково сложно представить себе будущее в связи с образом того или иного политического деятеля. Здесь произведение искусства, как сказал бы М. Фуко, «удваивает» знак, делая его собственной природой: расшифровка знака нас отсылает не к скрытому значению, а к сложным образом устроенной знаковости. В Уорхоловском образе Ленина мы видим молодого Ленина, которым он мог бы быть, в случае, если «превосхождение» было бы возможным.

В работе «Это – не трубка», М. Фуко пишет: «Разделение между лингвистическими знаками и пластическими элементами: тождество сходства и утверждения. На двух этих принципах держалось напряжение классической живописи, ибо второй возвращал дискурс (утверждение есть лишь там, где говорят) в живопись, откуда тщательно изгонялся лингвистический элемент.» [10;100] Дискурс классической живописи, согласно Фуко, выстраивается вне языкового дискурса. Подобным образом, можно сказать, что живопись оставалась связана со словом, изгоняя его за свои пределы,

¹ См., напр.: Гройс Б. «Посткоммунистический постскрипtum», где автор полагает, что коммунисты позаимствовали у К.Маркса представление о парадоксальной природе капитализма.

уделяя ему лишь самое небольшое пространство. На классических картинах А. М. Герасимова, М. Г. Соколова, В. А. Серова, Л. А. Шматко, И. Э. Грабаря и других, мы находим воплощённую Лениниану: цельный исторический и политико-экономический дискурс, представленный в динамичных образах, в которых Ленин общается с представителями революционных масс. Мы видим, таким образом, преобразованный лингвистический текст, имеющий как художественное, так и агитационное значение. Картина Уорхола в этой связи замечательна тем, что она такого значения, по видимости, не имеет, лингвистический текст из неё оказывается изгнан именно там, где он более всего и подразумевается: в политически осмысляемом событии. Внедискурсивность событийности в этом смысле представляется тем «отблеском будущего», которое несёт в себе произведение Уорхола. Энди Уорхол показывает, что всякая попытка придать временное значение искусству, увековечивая деятельность политических деятелей в идеологически продиктованном дискурсе, приводит к потере произведением искусства самости, равно как к утрате смысла самого художественного творения и превращению творчества в машинальность. Часто самого Уорхола сравнивают с такой идеальной машиной (Де Дюв). Вернее было бы увидеть в его творчестве драматическую попытку прорваться через машинизм к свободе и самости произведения.

Роль фигуративности в модернизме (и Пикассо в роли case-study)

Модернизм — особое явление в мировом изобразительном искусстве. Этот художественный метод зарождался в недрах или на стыке реализма, натурализма и т.наз. «академизма». Последний питал оба первых метода, но в конце XIX-го и в начале XX вв. он стал особой ветвью творчества. Все три художественных метода эволюционируют и по сей день, видоизменяясь и взаимодействуя. (У того же творчества Уорхола «за плечами» была американская школа «выходного дня», но этим его исторические истоки не исчерпываются). Но сейчас дело лишь об одном — о модернизме. Часто можно слышать, что модернизм как способ создания художественного метода полностью порвал с творческими принципами, к примеру, реализма, а ведь главной чертой реализма была и остаётся фигуративность, т.е. верность передачи объёмов, фигур, очертаний и свойств зримого человеком мира. («Картина, по сути, — плоская вещь», — утверждал в позднем эссе «Око и дух» М.Мерло-Понти касательно нового искусства Сезанна.)

Фигуративность остаётся в модернизме; и в нём художественный образ — это фигура, повторяющая зримые образы мира. Но метод от метода отличается не приёмами, и не фигурами, и не материалом, в котором воплощены данные образы, т.е. метафоры, но тем, какую роль и функцию, какое значение и идейный смысл они могут одновременно нести то в реализме, то в натурализме, то в «академизме», то в искусстве т.наз. «примитива». Модернизм не исключение. Он стоит на великих традициях прошлых эпох,

когда художественное творчество набирало силу и совершенствовалось в своих специальных приёмах (будь то барочное пользование «золотым сечением» или что-либо иное). Модернизм отнюдь не чужд плодovitости – это дерево познания бытия. Модернизм *сохранил и развил фигуративность*, но по-новому осмыслил семантику (значение) фигуры как основы образа, по-новому заставил этот образ действовать на зрительский глаз.

Мы – зрители – рассматриваем полотно, графический лист, скульптуру и т.п., и мы точно угадываем по контурам, очертаниям, фактуре, позе те фигуры, которые даны в реальности и которые художник, как и мы, мог наблюдать, осмысливать, созерцать, прочувствовать. Произведение искусства – даже самое абстрактно неконкретное и отвлечённое – основывается и, словно бы, вытекает из видимых и пережитых «фигур» и «контуров» мира, ибо и геометрические плоскости – фрагмент фигур: домов, суши, моря, тела и т.п. явлений и объектов Земли. Отвлекаясь от конкретики, от «глазной» заземлённости, художник всё же возвращает своим образам «фигуративность», ибо ничто и не требует воплощения, оставаясь ничто. Наш мозг в воображении не представляет в живой повседневности незримое ничто, т.е. полную пустоту. Кругом и повсюду «вещный мир». К тому же искусство самоё себя отражать не в силах. Его осмысливают эстетика и философия искусства в речевых категориальных образах интеллекта. И это тоже фигуры, но уже другие. О них в данном случае речи нет.

Самый образ, допустим полотна, т.е. и полотно уже некая «фигура», нас может взволновать постольку, поскольку это полотно и его «фигуры» отражают некую подлинную фигуру мира, бытия, реальности, что мы и могли бы в принципе наблюдать без посредства живописца. Однако живописец нас может взволновать, изобразив вещь обычную, но окрасив её своими эмоциями, выделив в вещи ту её часть или особенность, которая ему показалась *самой* существенной и неповторимо оригинальной.

Модернизм, уходя от принципов реализма, трактует изображение иначе. Он – модернизм – придаёт смысл образу не тот, который нас связывает с внешним миром, но, напротив, придаёт смысл, противоположный исходному. Модернист-художник не стремится свой образ отослать вновь к реальности, но пытается создать образом впечатление иллюзорности. Автор хочет нам сказать (вопреки тому, что мысль вообще есть «то, что не хочет ничего сказать» – согласно автору «Истина в живописи» Деррида): то, что вы сейчас видите, – это моё личное, внутреннее, сугубо индивидуально, т. е. то, чего вы в окружающем мире не обнаружите. В этом-то и есть сущность модернизма. И ничего более сложного и потустороннего, эзотерического.

Вот и Пабло Пикассо создавал в своём творчестве некую собственную иллюзорность. Ни о каком реализме Пикассо – даже зная об истории «Герники» – не может быть речи. Подобная трактовка творчества Пикассо чревата эклектизмом: т.е. теоретической усложнённостью и неоправданным

смешением понятий о творческих методах работы. Пикассо в начале XX-го столетия был всемирно известным кубистом. Вдруг Пикассо изменяет художественную манеру и начинает работать в манере, очень близкой к «академизму» (аналогичное тяготение в те же примерно годы происходит и в музыкальном мире – взять хотя бы И. Стравинского, в духе неоклассики представившего в соавторстве с Ж. Кокто (латинский текст) «Эдипа-царя»). В 1917-1919 годах он создаёт серию рисунков «правдоподобных» графических портретов, цикл рисунков, изображающих танцовщиков труппы Дягилева в Париже, создаёт картины в духе академика Энгра: это портрет Ольги Хохловой, позднее – «Арлекин». Авангардисты «начала века» посчитали Пикассо отступником и изменником. Мифичны потому все те образы, в которые перевоплощалась индивидуальность художника на протяжении долгого времени: кроме «Арлекина», сюда же относимы и образ Минотавра или дитяти со свечой, – всё это суть «автопортретные» изображения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 150.
2. *Болтански Л., Кьяпелло Э.* Новый дух капитализма. М., 2011.
3. *Бухло Х.Д.Б.* О В.Беньямине // Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М., 2015. С. 295-299.
4. *Воздь: Ленин, которого мы не знали.* Саратов, 1991.
5. *Де Дюв Т.* Невольники Маркса. Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан. М., 2016.
6. *Дмитриева Н.А.* Некоторые мифы о Пикассо // Западное искусство. XX век. М., 1978. С. 292-304.
7. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., 2000; *Смерть света* // Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008.
8. *Уорхол Э.* Философия Энди Уорхола. От А к Б и наоборот. М., 2002.
9. *Фокин С.Л.* Пассажи. Этюды о Бодлере. СПб., 2011.
10. *Фуко М.* Это не трубка. М., 1999. С. 100.
11. *Groys B.* Art Power. Cambridge, Mass., 2008.

TRANSLIT

1. *Bodrijjar Zh.* Obshhestvo potreblenija. Ego mify i struktury. M.: Kul'turnaja revo-ljucija; Respublika, 2006. S. 150.
2. *Boltanski L., Chiapello E.* Novyi douh kapitalizma. M., 2011.
3. *Buhloh H.D.* Benjamin. O Walter'e Benjamin'e // Ikkousstvo nachinaya s 1900 goda. M., 2015. S. 295-299.
4. *Vozhd': Lenine, kotorogo my ne znali.* Saratv, 1991.
5. *De Deuwe Th.* Newol'niki Marx'a: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp. M., 2016.
6. *Dmitriewa N.A.* Nekotorye mify o Picasso // Zapadnoye iskusstvo: XX vek. M., 1978. S. 292-304.
7. *Sedlmayr H.* Smert' sveta // Sedlmayr H. Utrata serediny. M., 2008.
8. *Warhol A.* Filosofiya Andy Warhol'a: Ot A do Ya I naoborot. M., 2002.
9. *Fokin S.L.* Passazhi. Etudy o Baudelaire'e. Spb., 2011.
10. *Fuko M.* Eto ne trubka. M., 1999. S. 100.
11. *Groys B.* Art Power. Cambridge, Mass., 2008.